

**Juri Jakob (Köln)**

***No meio do caminho: O amor natural.***  
**Die erotische Dichtung Carlos Drummond**  
**de Andrades im Kontext seines Gesamtwerks**

In seinem Buch *Livros na mesa* bezeichnet Otto Maria Carpeaux Carlos Drummond de Andrade als den “größten und letzten Modernisten” (Carpeaux 1960: 194). Diese Einschätzung enthält sowohl ein Qualitätsurteil als auch eine zeitliche Einordnung. Drummond selbst gab 1962 an, die *Semana de Arte Moderna*, aus der die modernistische Bewegung 1922 hervorgegangen war, habe die künstlerische Orientierung des damals 20-Jährigen nicht beeinflusst. Vielmehr sei die direkte Begegnung mit Gedichten Manuel Bandejas vier Jahre zuvor seine “wirkliche und persönliche Semana de Arte Moderna” gewesen (Santiago 1976: 13). Als er ein Jahr vor seinem Tod in einem Interview für einen Bandeira-Jubiläumsband auf sein Verhältnis zu Bandeira angesprochen wurde, weigerte sich Drummond, die Frage zu beantworten – mit der Begründung, er könne sich nicht mit jemandem vergleichen, den er als seinen Meister ansehe (Silva 1989: 5-19). Hinsichtlich der Frage der Qualität präzisiert Luiz Costa Lima, bei der Entwicklung von den Modernisten zu Drummond handele es sich um einen “Prozess der Intensivierung” (Lima 1968: 134-35).

Um diese technische Entwicklung verstehen zu können, ist es nötig, modernistisches Dichten zumindest in groben Zügen zu umreißen. Es ist, nach Gilberto Mendonça Teles, charakterisiert durch: freie Versform, Reimlosigkeit, neue Bilder / neuartige Metaphorik, Fehlen der Interpunktion, “Missbrauch” von Aufzählungen, alogischen Satzbau, Gleichzeitigkeit, Neuerfindung des Epigramms (Teles 1976: 9). Derselbe Autor unternimmt in *A Transformação da poesia de Drummond* (1985) den Versuch einer Periodisierung. Der Prozess der “Formação” vollziehe sich demnach in den Sammlungen *Alguma poesia* und *Brejo das almas* (1930 und 1934), die der “Conformação” umfasse *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942), *A Rosa do povo* (1945) und *Novos poemas* (1947), die der “Transformação” *Claro enigma* (1951), *Fazendeiro do ar* (1953), *A vida passada a limpo* (1958) und *Lição de coisas* (1962) und schließt mit der “Confirmação” in *Boitempo* I-III (1968-1979), und daneben, auf einer

“zweiten Linie”, *As impurezas do branco* (1973), *Discurso da primavera e Algumas sombras* (1977) und *A paixão medida* (1980).<sup>1</sup>

Der erste Band, *Alguma poesia*, eröffnet mit dem *Poema de sete faces*, dessen vielzitierte vorletzte Strophe Kennzeichen sowohl des Modernismus als auch des Drummond’schen Personalstils aufweist:

Mundo mundo vasto mundo,  
Se eu me chamasse Raimundo  
seria uma rima, não seria uma solução.  
Mundo mundo vasto mundo,  
mais vasto é o meu coração (*Obra poética* 1: 39).

In formaler Hinsicht fällt zunächst die Anapher auf, die Gilberto Mendonça Teles in *Drummond – a estilística da repetição* (1976) untersucht hat. Auch wenn uns diese bereits bei Bandeira und anderen Modernisten begegnet, kann Teles zeigen, wie systematisch Drummond dieses Stilmittel einsetzt und seinen Funktionsbereich über die modernistische Imitation spontanen, alltags- bzw. volkssprachlichen Sprechens hinaus erweitert. Ferner zeigt sich der Dichter bereits in diesem frühen Gedicht als versierter Reimer: “Rai-(mundo)” – “(se)ria” – “rima” – “(se)ria”, mit den Variationen *perfeita, simulada, diptongada / atenuada* und *pobre*. Hécio Martins, der in seiner grundlegenden Studie *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade* auf die Klassifikation der *rima parcial* von Díez Echarrí zurückgreift (Martins 1968: 33-34), hat deren Variationsbreite bei Drummond die angemessene Beachtung verschafft.

Bemerkenswert ist in der zitierten Strophe jedoch nicht das Auftreten von Reimphänomenen an sich, sondern vor allem der ironische Umgang mit ihnen. Wissend um ihre ästhetische wie ideologische Problematik verwendet sie Drummond nun wie in einem typisch modernistischen *poema-piada*, das eben darum fast schon keines mehr ist: Die Absurdität des zweiten Verses mit dem – wie der Irrealis verrät – offenkundig ebenso billigen wie an den Haaren herbeige-

1 Die meisten expliziten oder impliziten Periodisierungen sind diesem Schema ähnlich, wobei man generell eher zu einer Dreiteilung mit den Schnitten bei *A rosa do povo* und *Lição de coisas* tendiert, wohl nicht zuletzt aufgrund eines formalen Parallelismus, der sorgfältigen Komposition in zehn Teilen, wie sie von Iumna Maria Simon in einem fruchtbaren Rückgriff auf den russischen Formalismus gründlich dargelegt wurde (Simon 1978). Die “fase da conformação” ist der Moment, in dem die dem Modernismus zuzurechnende Sprechweise dem Personalstil Platz macht und in dem Drummond bereits Einfluss auf seine Epoche ausübt (Teles 1985: 199).

zogenen Reimnamen "Raimundo" wird sofort im nächsten Vers als Scheinlösung demaskiert. Das Ich kann sich keinen Reim mehr auf die Welt machen, denn poetischer Wohlklang und problematische Wirklichkeit sind nicht mehr zu harmonisieren. Diese Kluft überbrückt die Drummond'sche Ironie, indem sie sich gleichermaßen auf modernistische Dogmata bezieht. Zwar funktioniert der einfache Reim nicht mehr, doch sind hier gerade die *rima imperfeita* und die *rima pobre* effizient als Ausdruck der Situation des Ichs in der Welt. In den korrespondierenden Versschlüssen "solução" und "coração" haben wir neben der perfekt reimenden, betonten Schlussilbe: Übereinstimmung im Vokal der Propenultima bei *consonancia simulada* (Díez Echarri) und in der Penultima Dissonanz u.a. Drummond komprimiert hier also den formalen Grundgedanken der Integration von Harmonie und Dissonanz auf diese beiden Wörter. Fast konzeptistisch zu nennende Wortspiele wie "chama(sse)" – "Rai(mundo)" – "sol(ução)", zeigen nicht nur, mit welcher Meisterschaft der junge Drummond im mikroskopischen Bereich operiert und wie weit er sich schon in diesem frühen Gedicht vom ideologischen Kern des Modernismus entfernt hat. Das bereits um 1924-1925 entstandene und 1928 in der *Revista de Antropofagia* erschienene und 1930 in *Alguma poesia* aufgenommene Gedicht *No meio do caminho* dürfte eines der meistkommentierten der brasilianischen Literaturgeschichte sein, wie die von Saraiva und Drummond veranstaltete Sammlung von Reaktionen belegt (Saraiva 1967). Die Reaktion der zeitgenössischen Kritik wertet Teles als Indiz dafür, dass es Drummond hier gelungen sei, den modernistischen Ansatz der Wiederherstellung des Kontakts mit dem Publikum zu verwirklichen (Teles 1976: 19, 85-86):

No meio do caminho tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
tinha uma pedra  
no meio do caminho tinha uma pedra.  
Nunca me esquecerei desse acontecimento  
na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
Nunca me esquecerei que no meio do caminho  
tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
no meio do caminho tinha uma pedra (*Obra poética* 1: 61).

Der erste Eindruck von "Irritation und Erleuchtung", den das noch unveröffentlichte Gedicht Mitte der zwanziger Jahre auf den Autor von *Macunaíma* machte (Mário de Andrade in: Saraiva 1967:

61), scheint sich nicht durch Gewöhnung abgeschwächt zu haben, und so beschreibt Silviano Santiago in seinem Nachwort die Gedichte der Sammlung *Farewell* noch 1996 in denselben Kategorien. Tatsächlich scheint die zyklische Wiederkehr der Satzblöcke, ihre Unterbrechung und ihre umso obsessivere Wiederaufnahme buchstäblich aus nichts gemacht zu sein. Die Absicht ergibt sich aus dem Kontrast der “pedra” mit dem an Komplexität der Sinnbezüge nicht zu überbietenden poetischen Kosmos der *Divina Commedia*, auf deren ersten Vers hier angespielt wird.<sup>2</sup> Die extreme Reduktion des poetischen Materials und die substanzielle Bedeutungslosigkeit der verwendeten Wörter sind Voraussetzung für ihre Aufladung mit poetischem Gehalt durch die Wiederholung selbst. Der einmal zufällig vorgefundene, unscheinbare, materiale Stein wird durch seine ostentative Evokation zur Chiffre für Gefundenes und Erinnertes. Die angesichts der Alltäglichkeit des Gegenstands absurd erscheinende “Einmaligkeit” des Ereignisses wird durch ihre sprachliche Reproduzierbarkeit aufgenommen in den Zyklus und erlangt existenzielle Autonomie, weshalb der Erinnerungsvorgang nicht anders als negativ ausgedrückt werden kann: “não esquecerei”. Die Banalität von Ereignis und Gegenstand wird in der Dichtung transzendiert.<sup>3</sup> Auch wenn hier dieselben Kunstmittel verwendet werden wie von den Modernisten in ihren Nonsensgedichten – eine solche poetische Metaphysik geht weit über deren denunziatorische Ziele hinaus. In dem Gedicht aus *Brejo das almas*, in dem in Nachbarschaft zu dem sarkastischen *Hino nacional* die Sprache der Demagogen entlarvt werden soll, nutzt Drummond ein ähnliches Verfahren:

Oh! sejamos pornográficos  
 (docemente pornográficos).  
 Por que seremos mais castos  
 que o nosso avô português? (*Obra poética* 1: 127).

Das Gedicht, dessen alltagssprachlichen Aspekten Antônio Houaiss hinsichtlich ihrer modernistischen Motivation eine genauere Untersuchung widmete (Houaiss 1976: 64-70), arbeitet mit dem “gelehrten, aber bereits vulgarisierten Proparoxytonon” (Houaiss 1976: 65) “pornográficos”. Dessen gelehrte Herkunft und prosodischer

2 Hierin ist Saraiva zu folgen, der trotz Drummonds Angabe, er habe die *Commedia* zu jenem Zeitpunkt noch nicht gelesen, davon ausgeht, dass der erste Vers hinlänglich bekannt war (Saraiva 1967: 10).

3 Zur Fortune siehe Saraiva (1967: 172-180).

Bombast stehen in krassem Gegensatz zu seiner Inhaltsleere, die letztlich auf den gesamten demagogischen Sprachgestus des Kontextes durchschlägt. Insofern ist José Guilherme de Merquior nur bedingt zuzustimmen, wenn er, *Em face* und *Hino nacional* vergleichend, zu dem Ergebnis kommt: “O anticonformismo modernista se fez sentir vivamente e de início contra o progressismo ufanista, satirizado no *Hino nacional*. A linha evasioneira sofre uma metamorfose libertina” (Merquior 1976: 36). Dies hieße, die angestammte Semantik von “pornográficos” allzu ernst zu nehmen – und damit die Pointe zu verpassen. Während nämlich “pedra” und “caminho” sich semantisch durch die Wiederholung ausdehnen, weckt “pornográfico” aufgrund seines völlig unvermittelten, unmotivierten, ja schockierenden Auftretens Erwartungen, die mit jeder Wiederholung enttäuscht werden. Das Wort entleert sich zunehmend nicht nur des emotionalen Gehalts, sondern jeglicher Bedeutung. Auch seine lautliche Attraktivität erzeugt durch ihren Kontrast mit der semantischen Hohlheit zunehmend Dissonanz und entlarvt bereits in der zweiten Hälfte der ersten Strophe die Absurdität des historischen Vergleichs mit dem Mutterland: Differenz allein ist kein Fortschritt, zwischen intellektueller Hochstapelei und Pseudoliberalismus gähnt die Leere. Bereits die drei zitierten Beispiele lassen die eminente Rolle erkennen, die der Ironie zukommt. Luiz Costa Lima macht aus der Ironie, dem “princípio-corrosão”, geradezu den Schlüssel zum Verständnis des Gesamtwerks:

Corrosão como a empregaremos, não se confunde com derrotismo ou absenteísmo. Ao contrário, no contexto drummondiano ela aparece como a maneira de assumir a História, de se pôr com ela em relação aberta (Lima 1968: 136).

Die Drummond'sche Ironie ist daher “uma faca bigume: corrosiva e reveladora” (Lima 1968: 152). Insbesondere bis *A Rosa do povo* ist dieser Ansatz durchaus fruchtbar, auch wenn die Kritik von Houaiss, das Werk werde hier zunehmend zum Rohmaterial für eine sich verselbstständigende Theorie, die es eigentlich erklären sollte, berechtigt erscheint (Houaiss 1976: 45).

Zum Teil mag dieser Eindruck aber auch dadurch entstehen, dass Drummonds Dichten ab *A Rosa do povo* (1945) eine neue Wendung nimmt und reflexiver wird, wofür das Valéry-Motto von *Claro Enigma* (1951) symptomatisch ist: “Les événements m'ennuient”. Limas methodologisches Instrument ist der nun erst recht reflexiven

Ironie nicht hinreichend angepasst – was in gewisser Weise erstaunt, denn sie bleibt weiterhin das Erkenntnisinstrument, als das Lima sie eingangs charakterisiert hat. Bereits in *O lutador* aus dem der *Rosa* vorausgehenden Buch *José* (1942) hatte Drummond den Schaffensprozess als Kampf dargestellt und auf dieses Gedicht passt, was Lima mit Blick auf Benjamins Baudelaire-Studie sagt: “A partir deste instante, a linguagem poética deixa de ser doada ao poeta. [...] O seu talento deixa de ser um instrumento tradutor de experiências e expectativas comunitárias” (Lima 1968: 184).

Die nun beginnende Phase der systematischen Exploration semantischer Felder und der Vervollkommnung der technischen Mittel (bei Teles: “conformação”) insbesondere in der Sammlung *Lição de coisas*<sup>4</sup> fasziniert die jüngere Dichtergeneration: Jedenfalls übt insbesondere das Gedicht *Isso é aquilo* aus der Sammlung auf die jüngere Generation einen starken Einfluss aus, die es aus der Perspektive des Konkretismus liest. So bezeichnet es Haroldo de Campos als “poema dicionário dos acasos de composição, a girar sobre si mesmo num eixo mallarmaico, sem dúvida alguma um dos pontos mais altos da poesia brasileira” (Campos 1967: 42-43).

Neben Campos will noch eine ganze Reihe von Dichtern und Kritikern hier den Einfluss Mallarmés erkennen,<sup>5</sup> wofür sich jedoch wohl kaum konkrete Belege finden lassen. Vielmehr scheint es sich um einen antonomastische Umschreibung für eine intensive Beschäftigung mit dem Sprachmaterial zu handeln. Lima ist sicher zuzustimmen, wenn er sagt, das Programm Mallarmés sei von Drummond nicht radikal verfolgt worden, denn weder dringe die Syntax ins Esoterische vor noch habe das Nichts bestimmende Funktion (Lima 1968: 193-194). Allein diese Differenzen ließen sich beliebig ergänzen. In metaphysischer Hinsicht ist keinerlei Verwandtschaft erkennbar. Die Dichtung Drummonds bleibt Lima zufolge bewusst

4 In komparatistischer Hinsicht ist nicht eindeutig festzustellen, inwiefern der Titel *Lição de coisas* auf Francis Ponges *Parti pris des choses* und/oder João Cabral's *Lição de poesia* (in *O engenheiro*) anspielt. Denkbar wäre auch, dass er Éluards *Une leçon de morale* konterkariert, denn die für die Redemokratisierung erwartete Rückkehr zur sozialkritischen Literaturkonzeption ist ja bekanntlich ausgeblieben. Danach soll sich Drummond Teles zufolge wieder vornehmlich Themen der Kindheit und der Erinnerung zuwenden, allerdings unter anderen, noch darzustellenden metalinguistischen Prämissen (Teles 1985: 203-204).

5 Vgl. die Zitate von Décio Pignatari et al. bei Simon (1978: 51).

“unrein”. Wohl aber verlagere sich die Ironie – das “princípio-corrosão” – ins Vorfeld der sprachlichen Formulierung. Ergiebiger wäre daher eine Interpretation von Gedichten wie *Isso é aquilo* im Lichte des “palavra-puxa-palavra”, wie es bereits 1955 von Othon Moacyr Garcia als Kompositionsprinzip Drummonds analysiert wurde, und andererseits ein Vergleich mit den Techniken der genannten Konkretisten selbst. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich nämlich, dass die auf den kreativen Prozess selbst reflektierenden Texte inhaltlich und formal von den früheren keineswegs so radikal abweichen wie dieser Enthusiasmus vermuten lässt; so greift die als programmatisch angesehene *Consideração do poema* auf die Jagd- und Kampfmetaphorik des *Lutador* aus José zurück, während das zum Reim Geäußerte an das zitierte *Poema de sete faces* erinnert:

Não rimarei a palavra sono  
com a incorrespondente palavra outono.  
Rimarei com a palavra carne  
Ou qualquer outra, que todas me convêm.  
As palavras não nascem amarradas, e  
las saltam, se beijam, se dissolvem,  
no céu livre por vezes um desenho,  
são puras, largas, autênticas, indevassáveis (*Obra poética* 2: 39).

Ein bedeutender Unterschied liegt allerdings darin, dass in der *Consideração* der Bezug zur Welt fehlt. In gewisser Weise ist die Sprache als Objekt an ihre Stelle getreten. Der Widerspruch ist kein objektiver mehr, er verdankt sich nicht mehr der Inkongruenz von Welt und dichterischer Sprache, sondern er wird erzeugt: Den inhaltlichen Aussagen “Não rimarei” und “incorrespondente” wird am Ende derselben Verse formal zuwidergehandelt. Im nächsten Vers wird das Verfahren umgekehrt, wenn der erklärten Absicht “Rimarei” der objektive Nicht-Reim “carne” gegenübersteht. Allgemein wird die *Consideração* mit der unmittelbar darauf folgenden *Procura da poesia* als Einheit betrachtet:

Não faça versos sobre acontecimentos.  
Não há criação nem morte perante a poesia.  
Diante dela, a vida é um sol estático,  
não aquece nem ilumina.  
As afinidades, os aniversários,  
os incidentes pessoais não contam.  
[...]



Penetra surdamente no reino das palavras.  
 Lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
 São paralisados, mas não há desespero,  
 há calma e frescura na superfície intata.  
 Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.  
 Convive com teus poemas, antes de escrevê-los (*Obra poética* 2: 42).

Unverkennbar ist hier die Ablehnung von Gelegenheits- und Erlebnislyrik. “Acontecimento” markiert hier als Schlüsselwort die Position dieses programmatischen Gedichts auf der Achse zwischen jenem abstrakten “acontecimento” aus *No meio do caminho* und dem Valéry-Motto für *Claro enigma*. Die zweite Strophe schildert den technischen Aspekt der Versifikation, jenes Streben nach formaler Vollkommenheit, nach “sabedoria artesanal” (Houaiss 1976: 20). *A Rosa do povo* ist dementsprechend auch die erste erkennbar strukturierte Sammlung, wie Iumna Maria Simon in ihrer gründlichen Studie *Drummond: uma poética do risco* (1978) aufzeigt. Trotz des in den programmatischen Gedichten eingangs der Sammlung ausgedrückten Ringens um formale Meisterschaft gibt Drummond Simon zufolge die Vorstellung von Dichtung als evasionistischer Praxis auf und konzipiert sie als Teilnahme an der Geschichte (Simon 1978: 71). Diese Wende wird in Gedichten wie *Nosso tempo* spürbar, die deutlich von Limas “corrosão” geprägt scheinen.

Este é o tempo de partido,  
 tempo de homens partidos.  
 [...]  
 O poeta  
 declina de toda responsabilidade  
 na marcha do mundo capitalista  
 e com  
 suas palavras, intuições, símbolos e outras armas  
 promete ajudara destruí-lo  
 como uma pedreira, uma floresta, um verme (*Obra poética* 2: 56).

Während für Lima korrosive Ironie selbst ein Akt der Integration des Dichters in den historischen Prozess darstellte und Simon zufolge Drummond “freudig” die Idee aufnimmt, dass Poesie Partizipation bedeute (Simon 1978: 71), zielt das Gedicht noch in eine ganz andere Richtung: Die “zweischneidige Klinge” der Ironie erfüllt, wenn wir uns die sinnreiche Paronomasie “partido” – “partidos” ansehen, ihre entlarvende Funktion weiter, doch wird im achten Teil des Gedichts dieses Engagement auf das poetisch Mögliche reduziert. Gleich zu Beginn der Strophe äußert der Dichter Skepsis hin-



sichtlich der Bedeutung seiner Kritik, vielleicht auch hinsichtlich der sozialen Reichweite von Poesie überhaupt. Diese theoretische Position ist vom Publikum verstanden worden (Ramos 1970: 127). Dies ist deutlich etwa in dem beeindruckenden Gedicht über die Ermordung Martin Luther Kings, *O morto de Mênfis* (in *Verbiprosa*):

A arma branca  
e o alvo preto  
não cabem  
no soneto.  
[...]  
Fica no ar  
o som  
do verbo matar.  
[...]  
O morto de Mênfis  
continua a amar.  
Ninguém mais o pode  
matar (*Obra poética* 8: 135).

Da die raffinierten Reimverfahren bereits anhand anderer Beispiele herausgearbeitet wurden, möge hier der Hinweis auf das sinnreiche Spiel mit den Antithesen genügen: “arma branca”, die Stichwaffe, aber auch: die Waffe des Weißen, und der schwarze Mensch als Ziel stehen sich ebenso gegenüber wie “amar” und “matar”. Was bleibt von der Tat, ist “o som do verbo matar”. Doch handelt es sich nicht nur um eine “objektive” Ablösung des Lauts selbst von seinem Ursprung wie in Loras *El grito* aus dem *Poema del Cante Jondo*: “La elipse de un grito / va de monte en monte” (Lorca 1978: 109): Der flüchtige Laut existiert nicht einmal mehr als physikalisches Phänomen, sondern nur noch in der poetischen Reminiszenz, als Dichterwort, suspendiert, auf einer metaphysischen Zwischenstufe zwischen Geschichte und Dichtung, auf der der historische Kern des Ereignisses nicht mehr als der unverzichtbare Rest eines Substrats ist. Der Laut verhallt nicht einfach, sondern Tat und Intention gehen mit dem Treffen des Ziels an ihrer Wirkung zugrunde. Eben diese Vernichtung des Physischen und seines historischen Zusammenhangs ist geradezu die Voraussetzung für das Überleben der Idee der Liebe – im Gedächtnis der Poesie. Denn es handelt sich keineswegs um ein einfaches Gelegenheitsgedicht über das historische Ereignis X, sondern letzten Endes wieder um Metapoesie in mystischer Tradition: “Matar” ist die Tötung, “amar” steht für die unauslöschliche Substanz, über die zu wachen der Dichter berufen ist.

Das Ringen um den poetischen Ausdruck setzt sich fort in Gedichten wie dem folgenden, *A palavra* aus *Paixão medida*, das sich direkt auf das zitierte bezieht, indem es das Bild des Wörterbuchs wieder aufgreift:

Já não quero dicionários  
consultados em vão.  
Quero só a palavra  
que nunca estará neles  
nem se pode inventar.  
Que resumiria o mundo  
e o substituiria (*Obra poética* 4: 250).

Die Suche nach dem Ausdruck ist nun an dem Punkt angekommen, an dem die Materialität des Wörterbuchs – interessanterweise ganz im Sinne der futuristischen Forderung Marinettis – abgelehnt wird als letzter Kontakt der Sprache mit der Dingwelt. Doch auch inhaltlich erhält die dichterische Tätigkeit eine neue Qualität: Die Vergeblichkeit der Suche im Wörterbuch beruht auf der Tatsache, dass hier nur viele Einzelwörter zu finden sind. Der Dichter aber ist auf der Suche nach dem absoluten Ausdruck, der nicht nur die Weltformel darstellte, sondern die Welt selbst überwände. Dies ist die postmodernistische Variante von “mundo mundo vasto mundo / mais vasto é o meu coração”. Die auf konkrete Erfahrung gegründete Skepsis hinsichtlich der Realisierbarkeit der künstlerischen Ambitionen weicht in den letzten Sammlungen einer radikaleren Perspektive: der Gewissheit des Scheiterns am Absoluten und der Annahme der Suche an sich als Aufgabe des Dichters, wie etwa in *A palavra mágica* aus *Discurso de primavera e Algumas sombras*:

Procuro sempre,  
e minha procura  
ficará sendo  
minha palavra (*Obra poética* 8: 169).

So sind schließlich auch die philosophischeren Gedichte, die manche Kritiker als für die neue Phase bestimmend herausstellten, letztlich weniger Ideenlyrik als Exkurse in die Geschichte ganzer semantischer Felder. So lautet der Titel eines solchen Gedichts aus *A vida passado a limpo* bezeichnenderweise *Especulações em torno da palavra homem*:

Mas que coisa é homem,  
 que há sob o nome:  
 uma geografia  
 um ser metafísico?  
 uma fábula sem  
 signo que a desmonte?  
 [...]  
 Que milagre é o homem?  
 Que sonho, que sombra?  
 Mas existe o homem? (*Obra poética* 8: 193).

Der Text wird inhaltlich wie formal durch die Frage konstituiert, fast meint man Zeuge eines Selbstgespräches des Dichters zu sein, der sein Wörterbuch zu Rate zieht. Nachdem mehrere Bereiche durchsucht worden sind, ohne eine einfache Antwort zu zeitigen, schließt der Dichter – der bereits zuvor auf eine ganze Reihe klassischer *loci* wie den Homomensura-Satz des Protagoras aus dem platonischen *Theaitetos* angespielt hat – mit drei Fragen, die zugleich auf drei andere Texte verweisen. Die erste Frage verweist auf die in romanischen Ländern verbreitete, wenngleich problematisch einseitige Übersetzung des griechischen Adjektivs δεινός in den ersten Versen des ersten Stasimons der *Antigone*: “πολλὰ τὰ δεινὰ κοῦδ’ ἐν ἄνθρωπῳ δεινότερον πέλει” (Sophokles 1957, vv. 332-33).<sup>6</sup> Der zweite Vers löst die pindarische Formel aus der 8. *Pythia* – “σκιὰς ἄναρ ἄνθρωπος” auf.<sup>7</sup> Die letzte Frage ist parallel zu derjenigen nach der brasilianischen Identität, die schon *Hino nacional* aus *Brejo das almas* beschließt: “E acaso existirão os brasileiros?”. Bemerkenswert ist hieran Folgendes: Die Texte der Klassiker werden atomisiert – es bleibt übrig das einzelne Wort, gleichsam ein in ein imaginäres Wörterbuch eingetragenes Synonym. Auch hier endet die Suche ergebnislos, schließlich wird sogar die Berechtigung der Frage selbst infrage gestellt. Was jedoch bleibt, ist die Jahrtausende alte Tradition des Fragens selbst, die fortgeschrieben wird trotz ihrer Vergeblichkeit. Wenn auch diese Suche gescheitert ist, sie hat ihre poetischen Spuren hinterlassen, die Flüchtigkeit der unvollendeten Aufgabe selbst ist dem Strom der Zeit entrissen durch ihre Verdichtung.

Reduktion und Abstraktion am Objektpol entspricht auch eine besondere Konzeption des lyrischen Ichs. Antônio Cândido setzt vielleicht den Akzent nicht ganz richtig, wenn er pointiert formuliert,

6 Hölderlin übersetzt es mit “ungeheuer” (Hölderlin 1961: 1204).

7 Pindar (1935), v. 95/96 – “eines Schattens Traum / [ist] der Mensch”.

das Ich sei für Drummond “eine Art unvermeidbare poetische Sünde” (Cândido 1970: 97). Tatsächlich verschwindet es besonders aus den thematisch “anspruchsvolleren” Gedichten, wie den *Especulações*. Drummond ist sich jedoch der Bedeutung des Ichs als lyrisches Erkenntnissubjekt durchaus bewusst. Eben darum kann es wie alle anderen Elemente von seinem Ursprung abgelöst und stilisiert werden, was besonders in den zahlreichen autobiografischen Gedichten auffällt, die für den Bildband *Drummond – frente e verso* zusammengestellt wurden (Monteiro / Kaz 1989). Es mag auch gerade diese Stilisierung gewesen sein, die Drummond davor bewahrt hat, in seinen soziopolitischen Gedichten den “richtigen” Gehalt über die formalen Kriterien zu stellen.<sup>8</sup> Cândido gesteht immerhin zu, dass

A força poética de Drummond vem um pouco dessa falta de naturalidade, que distingue a sua obra, por exemplo, da de Manoel Bandeira. O modo espontâneo com que este fala de si, dos seus hábitos, amores, família, amigos, transformando qualquer assunto em poesia pelo simples fato de tocá-lo talvez fosse uma aspiração profunda de Drummond, para quem o eu é uma espécie de pecado inevitável, em que precisa incorrer para criar (Cândido 1970: 97).

Dies würde auch Drummond so sehen, wie seine zahlreichen Gedichte an Bandeira belegen. Sein gesamtes poetisches Werk ist, wenn man so will, der Versuch, diese Wirkung zu verstehen und sie bewusst zu erzeugen. Aber er weiß auch, dass die poetische Qualität nicht allein in der Natürlichkeit liegen kann, da durch die Alltäglichkeit der Gegenstände der Eindruck einer künstlerisch überformten Umgangssprache entsteht. Drummond dichtet das Dichten immer mit, immer will er das Gedicht als solches erkennbar machen, es von der Welt isolieren, damit es sich umso leichter von seinem Ursprung ablöst. Dies entspricht einer der *ars longa*-Topik zuzurechnenden Vorstellung, die er in *Desligamento do poeta (As impurezas do branco)*, einem dieser Bandeira-Gedichte, beschreibt:

Sua poesia pausa no tempo.  
Cada verso, com sua música  
e sua paixão, livre de dono,  
respira em flor, expande-se  
na luz amorosa.  
[...]

---

8 Als eine wichtige literarhistorische Scheidelinie ist hier die brasilianische Maikowski-Rezeption zu nennen.

A circulação do poema  
sem poeta: forma autônoma  
de toda circunstância,  
magia em sí, prima letra  
escrita no ar, sem intermédio,  
faiscando,  
na ausência definitiva  
do corpo desintegrado.  
Agora Manuel Bandeira é pura  
poesia, profundamente (*Obra poética* 4: 171).

Die Poesie Manuel Bandeiras hat also jenen abgelösten Zustand erreicht, den Drummond in seinen theoretischen Gedichten als Idealzustand bezeichnet, immer wieder und in ähnlichen Bildern des Kreisens und Fluktuierens, besonders in dem Band *Lição de Coisas*, der nach der *Rosa do povo* als zweiter Wendepunkt angesehen wird. So im fünften Teil des einleitenden Gedichts *A palavra e a terra*:

Tudo é teu, que enuncias. Toda forma  
nasce uma segunda vez e toma  
infinitamente a nascer. O pó das coisas  
ainda é um nascer em  
que bailam mésons.  
E a palavra, um ser  
esquecido de quem o criou: flutua,  
reparte-se em signos – Pedro, Minas Gerais, beneditino –  
para incluir-se no semblante do mundo.  
O nome é bem mais do que o nome: o além-da-coisa,  
coisa livre de coisa, circulando.  
E a terra, palavra espacial, tatuada de sonhos,  
Cálculos (*Obra poética* 3: 235).

Bemerkenswert ist hinsichtlich der oben angesprochenen Bildlichkeit, dass es sich um eine "reflexive" handelt. War nämlich die Bewegung in den ersten Bänden mittels modernistischer Techniken – insbesondere der Anaphern und alliterierender Aufzählungen – in die poetische Sprache selbst integriert, so werden diese früher ausgiebiger genutzten Mittel nun ökonomischer eingesetzt und in ein Spannungsverhältnis zum Gehalt gebracht. Dieses Verfahren, das man etwa als "technische Ironie" bezeichnen könnte, soll allzu große, tautologische Kongruenz von Inhalt und Form verhindern. Der Vergleich mit frühen Gedichten wie *No meio do caminho* aber zeigt, dass die Dissonanz zwischen Form und Welt dort expliziert werden musste ("rimarei – não rimarei"), weil das Gedicht selbst den Abgrund zwischen Dichtung und Wirklichkeit nicht mehr zeigen geschweige denn überwinden konnte. Trat das modernistische Gedicht

als autonomes in bewusst gewollten Widerspruch zur Welt, geschah dies noch auf einer "materiellen Ebene".

Drummonds revolutionäre Idee besteht dagegen in seinem Streben nach vollkommener sprachlicher Absorption von Welt und Ich im Gedicht. In *Desligamento* wird noch eine weitere Thematik angesprochen, unter deren Zeichen der postume Band *Farewell* stehen wird – der Tod. Und zwar unter einem doppelten Aspekt, der den beinahe spielerischen ironischen Umgang mit ihm erklären mag: Parallel zu seiner "normalen", altersbedingten Degeneration erlebt Drummond denselben Vorgang im Zeitraffer an seiner krebskranken Tochter Maria Julieta, die er nur um zwölf Tage überleben soll. Unter dem Zeichen der schwindenden Lebenszeit entstehen Gedichte von bedrückender Unmittelbarkeit. Entgegen der von Cândido mit einer gewissen Berechtigung festgestellten Tendenz zur Zurücknahme des lyrischen Ichs zeigt dieses in *Acordar, viver* seine Wunden mit einer aufgrund des Kontrasts mit den früheren Ichs schon fast wieder stilisiert wirkender Offenheit, einer Direktheit, die die Differenz zwischen lyrischem Ich und Drummond als Person verwischt:

Como acordar sem sofrimento?  
 Recomeçar sem horror?  
 O sono transportou-me  
 àquele reino onde não existe vida  
 e eu quedo inerte sem paixão (*Farewell*: 18).

Im dem unmittelbar auf dieses folgende Sonett greift Drummond die Thematik in einem Vers von Camões auf, *A grande dor das cousas que passaram*, v. 6 des Sonetts *Erros meus, má fortuna, amor ardente* (Camões 1980: 164-65). Unter dem pastichierenden Sprachgestus findet eine Anverwandlung des eigenen Stils an denjenigen Camões' statt, sodass kein Hybrid, sondern ein perfektes Amalgam entsteht, so wie auch der frühe Machado de Assis-Cento *Quadrilha* aus *Alguma poesia* (*Obra poética* 1: 82) zunächst nicht als solcher erkennbar ist. Wie in *Acordar, viver*, so werden auch hier in *A grande dor* die Grenzen des lyrischen Ichs überschritten, allerdings diesmal nicht in Richtung der Person Drummonds, sondern in Richtung eines anderen lyrischen Ichs. In der Verschmelzung der Stile durchdringen sich die Existenzen beider Dichter. So werden räumliche und zeitliche Komponenten des Stils als akzidentiell erkennbar und es bleibt die überzeitliche dichterische und menschliche Substanz des Erlebens.

Auf den engen Zusammenhang von Erinnerungs- und Liebesmotivik bei Drummond hat Affonso Romano de Sant'Anna hingewiesen, der *Amor e Marte* in seiner auf den Aspekt der Zeit fokussierten Studie des ihm vorliegenden Gesamtwerks ein eigenes Kapitel widmet (Sant'Anna 1980: 174-78). Bisher nicht untersucht ist, dass in der Produktion der achtziger Jahre und insbesondere den postumen Werken die Intensität der Auseinandersetzung mit dieser Thematik stetig zunimmt. Offenkundig wird dies – wie bereits das zitierte *Acordar, viver* erkennen lässt – in dem programmatisch betitelten Band *Farewell*. Während sich das Ich in Gedichten wie *Desligamento*, *Liberdade* oder *Elegia a um tucano morto* (*Farewell*: 48, 64, 53) direkt mit dem Wesen des Todes auseinandersetzt, ist dieser in anderen nur die stillschweigende Prämisse für Erinnerung, d.h. der Überführung physischer Gegenstände in den poetischen Aggregatzustand. Ist in dem Camões-Gedicht das Gedenken der Geliebten durch die Renaissance-Reminiszenzen der überzeitlichen Aussage entsprechend in die Nähe des Topischen gerückt, so hat die im Titel wahrscheinlich auf Joaquim Cardozos Kurzzyklus *Aparição da rosa* aus *Signo estrelado* anspielende *Aparição amorosa* einen Hauch von Inês de Castro und romantisch-gruseliger Geisterseherei:

Doce fantasma, por que me visitas  
como em outros tempos nossos corpos se visitavam?  
Tua transparência roça-me a pele, convida  
a refazermos carícias impraticáveis: ninguém nunca  
um beijo recebeu de rosto consumido.

Mas insistes, doçura. Ouço-te a voz,  
mesma voz, mesmo timbre,  
mesmas leves sílabas,  
e aquele mesmo longo arquejo  
em que te esvaías de prazer,  
e nosso final descanso de camurça.

Então, convicto,  
ouço teu nome, única parte de ti  
que não se dissolve  
e continua existindo, puro som.  
Aperto... o quê? a massa de ar  
em que te converteste  
e beijo, beijo intensamente  
o nada (*Farewell*: 28).

In dieser Erscheinung fließen die beiden zentralen Themenkreise der Sammlung zusammen: Leib – Seele und Eros – Thanatos. Durch den Erinnerungsvorgang wird ein Koordinatensystem aufgespannt, in



das die zentralen Vokabeln einzuordnen sind. Die Haut markiert als Begrenzung des Körpers auch die sensible Grenze zwischen den Realitäten – die durch die paradoxe Berührung. In diesem Moment der flüchtigen Berührung ist die Erscheinung so intensiv, dass sie fast in den Bereich der Wirklichkeit einzudringen vermag (“roça”). Das Ich fühlt sich seinerseits zur Transgression herausgefordert (“convida a refazermos”), die jedoch unmöglich ist (“impraticáveis”). Doch die Erscheinung “insistiert” und intensiviert sich mit der Erinnerung der Stimme. Diese beschwört die Erinnerung der erotischen Ekstase herauf, dem Wendepunkt zu *unio mystica*. Das Vergehen vor Lust in der *petite mort* und der reale Tod durchdringen sich, bis die Grenzüberschreitung gelingt, besser gesagt, bis die Grenze selbst verschwindet. In dieser zweiten Strophe ist der Ton konsequenterweise für einen Moment ganz unironisch, ja er wirkt geradezu authentisch, weil er ganz frei ist von jenem makabren Humor im pathetisch-archaisierenden Sprachgestus des sentenziösen Hyperbatons der ersten Strophe “nunca ninguém o beijo recebeu de rosto consumido” und der desillusionierenden Trockenheit der dritten “a massa de ar em que te converteste / e beijo, beijo intensamente o nada”. Auch hier sind die Ideen des “desligamento”, des Tons, des Gedächtnisses, der Magie der Stimme bzw. Sprache der früheren und frühesten Gedichte präsent, sie werden jedoch noch radikalisiert in der Fantasie der Transgression. Die Realisierung des dichterischen Traums – im phänomenologischen Sinne “ein-klammernde” Ironie garantiert die Rettung des Traums. Der Vers “e beijo, beijo intensamente o nada” ist eine sarkastische Bilanz des eigenen Wegs, deren Dichte der Ent-Täuschung entspricht: am Anfang die modernistische, instensivierende Anapher, die Reflexion im Adverb und am Ende das Nichts.

Aber auch Letzteres wird noch von der Drummond’schen Ironie erfasst, indem die Intensität des Begehrens Autonomie erlangt: Der Vernichtung auch noch der Erscheinung des Du folgt die – mehr platonische als freudianische – Sublimierung des Begehrens einem dichterischen Streben nach Perfektion, das nicht zufällig an Petrarca gemahnt: Poetische Sublimation bedeutet keine neue Phase, sondern Kontinuität, sofern das Gedächtnis der Stimme und der fleischlichen Begegnung der Geliebten lebendig ist, wie die physischen Reaktionen des Ichs zeigen. In einem weiteren Sinn, abstrakter gedacht, steht die Geliebte für die Welt, ihre übersinnlich-sinnliche Erscheinung

und die liebende Erinnerung reflektieren ein aus der Distanz kaum mehr anders als ironisch zu beschreibendes Weltverhältnis des Ichs. Um die Lyrik der postumen Sammlung *O amor natural* besser zu verstehen, ist ein Rückgriff auf ein Gedicht sinnvoll, das einer Sammlung den Namen gibt, *A paixão medida*:

Trocaica te amei, com ternura dáctila  
e gesto espondeu.  
Teus iambos aos meus com força entrelacei.  
Em dia alcmânico, o instinto ropânico  
rompeu, leonino  
a porta pentâmetra.  
Gemido trilongo entre breves murmúrios.  
E que mais, e que mais, no crepúsculo ecóico,  
senão a quebrada lembrança  
de latina, de grega, inumerável delícia? (*Obra poética* 4: 216).

*A paixão medida* beruht auf der ebenso einfachen wie effizienten Idee, die in der Moderne fragwürdig gewordenen Adjektive eines sonst eher banalen Liebesgedichts durch *termini technici* der antiken Metrik zu ersetzen. Welche Wirkung Drummond durch diesen Kunstgriff erreicht, lässt sich am einfachsten im Vergleich mit dem zuvor besprochenen “pornográfico” ermessen. Diente dort die offensichtlich dekontextualisierte Verwendung des kultistischen, semantisch eindeutigen Adjektivs dazu, die obszöne Hohlheit des politischen Diskurses bloßzustellen, so wirkt die Übertragung der lexikalischen Exotismen in dem künstlich unspektakulären Kontext eines Standard-Liebesgedichts in hohem Grade expressiv. Gerade der Kontrast zwischen dem neutralen Gerüst und dem in diesem Sinne aufgrund seiner Besonderheit eindeutig noch nicht besetzten, aber zugleich außerordentlich sonoren Vokabular wirkt nachhaltig stimulierend. Es wird gleichsam das semantische und expressive Potenzial eines ganzen Wortfeldes freigesetzt, etwa in der “leonino” vorbereitenden, durch das Enjambement noch dramatisierten, onomatopoetischen Alliteration “ropânico rompeu”. Unabdingbar für das Funktionieren dieser Strategie ist die Tatsache, dass die fachsprachliche Bedeutung des Terminus nicht auch noch auf der formalen Ebene des Gedichtes reproduziert wird, was zumindest denkbar gewesen wäre.

Als Ausnahme hierzu leitet die Wortverbindung “ternura dáctila” ein “palavra-puxa-palavra” ein: In den “iambos” dürften die französischen *jambes* versteckt sein und in “leonino” das Raubtier. Wenn-

gleich “alcãmica” als Bezeichnung für eine Unterklasse von Epimikta belegt ist, wird in dieser *agudeza* wohl den von Alkman gepflegten lyrischen Gattungen entsprechend mit “Alkohol” und “Manie” gespielt. Der *rhopalicus* ist ein Vers mit “anschwellender” Silbenzahl (im Hexameter 1-2-3-4-5), der aufgrund seiner technischen Schwierigkeit insbesondere in der Spätantike etwa in der *Oratio* des Ausonius als manieristisches Bravourstück diente. Komisch wirkt hier die Diskrepanz der poesiegeschichtlichen Raffinesse mit der kruden Materialität: Drummond geht semantisch ent- und remetaphorisierend auf das *proprium* zurück, das Etymon *rhopalos*, das einen Stock bezeichnet, der sich zum Ende hin verdickt – also letztlich eine wörtliche Übersetzung von *pau*.<sup>9</sup> Der gräzistische Euphemismus für das *membrum virile* ist als Verfahren durchaus den Góngora-Parodien Quevedos ebenbürtig.

Zu Beginn des dritten Teils werden wieder “gemidos” und “murmúrios” durch die Attribute “trilongos” und “breves” sinnvoll ergänzt, die als quantitative Angaben zwar an sich schwach sind, aber im Kontext der expressiven Laute doch einen reicheren Sinn zu entfalten vermögen. Auch dieses Gedicht ist poetologisch relevant: Interessanterweise gibt Drummond nicht nur diese metrischen Begriffe als Lauthülsen zur Assoziation im Kontext des Liebesgedichts frei, er benutzt sie – um in einem modernen lyrischen Text antike poetische Techniken zu evozieren – semantisch. Er greift also nicht auf die Formen zurück, sondern bezieht sich auf sie, reflexiv wie er sich auch auf die Techniken des Modernismus bezieht. Die Vertauschung von Form und Inhalt verdeutlicht nicht nur die Jahrtausende dauernde Verbindung von Erotik, Lyrik und esoterischem Wissen, sondern sie markiert auch den Wendepunkt hinsichtlich der Reinterpretation der Untergattung der Liebesdichtung als Metapoesie, wie sie später in der *Aparição amorosa* begegnet. So wie metrisches Fachvokabular das erotische sinnreich und sinnenfroh ersetzen kann, so wird in den nachgelassenen Gedichten von *O amor natural* ein erotisch-sexuelles Vokabular Poetologisches ausdrücken, dergestalt, dass die Poesie in den ewigen Kreislauf des Sterbens und Werdens zurückfließt. Früher schon hatte Drummond mit den

9 Das Verfahren selbst findet sich bereits – um nur einen Autor zu nennen – bei Martial, der nicht nur ständig mit Catulls “Spatz” (“passer” aus *Carm.* 2) spielt, sondern auch mit dem ursprünglich eher unschuldigen “sesquipedalis”, aus Hor. *AP* 97 (*sesquipedalia verba*) etwa in Mart. 7.14.10.

platonischen *maníai* (= *furores*) gespielt, als er in dem Gedicht *A puta* (in *Boitempo* I) den Wissensdurst über die von der Hetäre zu vermittelnde materielle Erkenntnis hinaus generalisierte und abstrahierte. Der obsessiv reiterierte Wunsch “quero a puta quero a puta” (*Obra poética* 6: 111) in deutlicher Beziehung zu dem eines älteren Gedichts *Quero me casar* in *Alguma poesia* (*Obra poética* 1: 93).

Mit *Quero a puta* nähern wir uns dem Rezeptionsproblem, das erst recht *O amor natural* betrifft, das “pornografische” Segment der Drummond’schen Produktion. Mehr oder weniger gut begründete Argumente decken das ganze Spektrum möglicher Positionen ab, sagen dabei jedoch mehr über die Haltung der Exegeten zum Phänomen erotischer Lyrik oder gar ihre Einstellung zur animalischen Seite unseres Menschseins selbst – als dass sie in zwei Jahrzehnten eine angemessene Würdigung produziert hätten. Und das, obgleich der zeitliche Abstand zum Kontext der Entstehung auch bei der Kritik ein “desligamento” erlauben sollte. Auch da, wo es sich um “Gelegenheitslyrik” handelt, bleibt es große Poesie, die Anspruch hat auf eine angemessene poetologische Rezeption.

Bei aufgeschlossenen Zeitgenossen kann daraus eine durchaus bereichernde Lektüre hervorgehen, wie im Fall von Drummonds Schwiegersohn, dem Argentinier Gonzalo Graña Etcheverry,<sup>10</sup> der etwa das Spektrum der Bedeutungen von *puta* in den romanischen Sprachen aufzeigt (wobei sich solche Vieldeutigkeit im Text nicht unbedingt festmachen lässt), oder in der Dissertation von Maria Lúcia Pazo Ferreira, die – von Drummond selbst unterstützt<sup>11</sup> – die mystische Dimension gegen den Pornografie-Vorwurf in Stellung bringt. So geistreich dieser Ansatz ist: Ein durchgängiges mystisches Weltbild ist trotz vorhandener Einzelelemente schwer erkennbar.<sup>12</sup> Die pornografischen Gedichte haben mehrheitlich direkte Parallelen in “offiziellen” Produktionen, stellen jedoch eine Engführung der existenziellen Erfahrungen des Leib-Seele-Dualismus und der Zeitlichkeit dar, der momentanen “Entselbstigung” des Ichs in der Extase und seiner “Verselbstigung” in Erinnerung und poetischem Schaffen. Sie feiern die “Welt als Wille und Vorstellung”, mehr indem sie das Mysterium umkreisen, es ausdrücken, als dass sie versuchten, es zu

---

10 Zitiert bei Affonso Romano de Sant’Anna in *O amor natural*: 78.

11 Affonso Romano de Sant’Anna in *O amor natural*: 80-81.

12 Drummond ist sicher Al-Nafzaoui näher als den Tantrikern.

definieren. Drummonds Denken vollzieht sich poetisch und erschöpft aus der Tiefe der Tradition. Die Beobachtung Affonso Romano de Sant'Annas (der auch die Motti für "Garnierung" – also so etwas wie Feigenblätter – hält), dies geschehe "como a abonar-se nos clássicos de qualquer pecha de vulgaridade e a procurar neles uma tradição",<sup>13</sup> unterstellt jedoch ein Bewusstsein der Obszönität und den Vorsatz, ihm zu begegnen. Angesichts der hochartifiziiellen Machart und der Dichte der intertextuellen Bezüge – gerade dort, wo die klassischen Autoren nicht namentlich genannt werden! – ist diese Position wohl nicht haltbar.

Dieses "Hinabsteigen in den Brunnen der Vergangenheit" geschieht jedoch eher auf der Suche nach einer Sprache, die die Universalität des aktuellen Moments, die "Dauer im Wechsel", gültig beschreibt. So beginnt ein Gedicht im Stil von Camões oder Gregório de Matos: "Sem que eu pedisse, fizeste-me a graça / de magnificar o meu membro" (*O amor natural*: 33). Interessanter als der pornografische Handlungskern ist der poetische Vorgang, die *tour de force*, des Rückgriffs auf die Sprache des 16. Jahrhunderts, den Elfsilber als Scheinbeginn eines Sonetts und die Parodie der liturgischen Formel. Dem "gregorianischen" Stil entspricht als parodistische "posição devota". Aus der parodierten *adoratio* selbst heraus kommt es nun im letzten Vers zur Pointe: "Nunca pensei ter entre as coxas um deus". Die Epiphanie des heidnischen Gottes Priapus ist als Antonomasie zugleich Umkehr des *pars-pro-toto*, mithin ein für Drummond typisches Verfahren der Inversion – und zugleich eine genregemäße Hommage an Martial: "mentula custodis luxuriosa dei" (Martial: 7.91.4).

Aber dies ist nur das Material: Wichtiger ist die schlagartige Erkenntnis, vergleichbar *No meio do caminho*, die in ein Sich-Wundern über das alltägliche und ewige Wunder des Menschseins mündet. Und dieses Menschsein ist dem lyrischen Ich gemein mit allen Menschen, vor allem mit den heidnischen Römern. Gegen die Kürze des Lebens wird die *ars longa* in Stellung gebracht:<sup>14</sup> Wenn – nach

13 Affonso Romano de Sant'Anna in *O amor natural*: 82.

14 Die eigentümliche Spannung zwischen dem unendlichen Augenblick der Ekstase und der als bedrückend empfundenen Zeitlichkeit des Normalzustands wird eindringlich illustriert durch Heddy Honigmanns Dokumentarfilm *O amor natural* (Niederlande/Brasilien 1996), in dem die Regisseurin diese Gedichte in den

Nietzsche – “alle Lust Ewigkeit” will, so kann Dichtung den Moment der höchsten Lust feiern und wie *No pequeno museu sentimental* verewigen: “Vou beijando a memória desses beijos” (*O amor natural*: 57). Ja das Erinnern dient der Evokation vergangener Zeiten, wie in *Ó tu, sublime puta encanecida*:

Queria teus encantos já desfeitos  
Re-sentir ao império do mais puro  
Teseo, e a da mais breve fantasia (*O amor natural*: 53).

Es handelt sich mithin nicht um Ereignisse im Sinne des Valéry-Mottos von *Claro Enigma* “Les événements m’ennuient”, insofern die Verewigung in der Kunst auf dem Wege des “desligamento” den Moment von seinem Ursprung löst. Auch das Ich ist ein drummondianisch abstraktes, wie von Cândido beschrieben. Dies wird in den Versen “Era manhã de setembro / e / ela me beijava o membro” (*O amor natural*: 8), wo “setembro” – wie bereits “Raimundo” für “mundo” – allein aufgrund seines Reims gewählt wurde. Diese “Mutwilligkeit” unterstreicht wiederum die Beliebigkeit des konkreten Zeitpunkts, sodass sich paradoxerweise gerade die Konkretheit von “setembro” in den beliebigen Augenblick verwandelt, in *den* Augenblick schlechthin. Hier wird das Vergänglichste zum Gleichnis: “Já sei a eternidade: é puro orgasmo” (*O amor natural*: 35).

In *O Amor natural* findet sich auch das formal bemerkenswerte Gedicht *Coxas bundas coxas*: “coxas” und “bundas” ist gehalten im Stil des “palavra-puxa-palavra” im Sinne Garcias (1955), und wirkt wie ein Mantra:

Coxas	bundas	coxas
bundas	coxas	bundas
lábios	línguas	unhas
cheiros	vulvas	céus
	terrestres	
infernais		
no espaço ardente de uma hora		
intervalada em muitos meses		
de abstinência e depressão		

(*O amor natural*: 23).

Der obere Teil des Gedichts greift zurück auf enumerative und anaphorische Techniken der Frühphase, zeigt aber deutliche Spuren seiner Auseinandersetzung mit den *Concretistas*. “Coxas” und “bun-

---

Straßen von Rio greisen Brazilianern zu lesen gab und deren Kommentare aufzeichnete.

das” werden gewissermaßen in Rotation versetzt, wobei es sich beim lauten Lesen und Hören um eine dreimalige mantra-artige Wiederholung derselben binären Figur handelt – dagegen beim Lesen und Wahrnehmen der grafischen Disposition um eine Umkehr im zweiten Vers. Ab dem dritten Vers erweitert sich das Lautinventar, wobei “lábios” und “línguas” durch die Alliteration eine Dyade bilden, während “unhas”, das logisch mit diesen in eine Gruppe der taktilen Elemente gehört, aufgrund seiner Vokallasonanz mit “bundas” im vorausgehenden Vers korreliert. Die Vokabeln wechseln in visuell klar getrennten Intervallen, wie hart geschnittene Video-Aufnahmen. Nach dem zweiten Vers hat sich die Intensität des Begehrens bedeutend gesteigert und erfasst weitere Körperteile, die allerdings ebenfalls konkret benannt werden und in gleicher Weise optisch isoliert sind und nun neben dem Gesichts- und Tast- nun auch den Geruchssinn erreichen. Nach den präludierenden alltäglichen und durch Wiederholung abgenutzten “coxas” und “bundas” und einer Stufe mittlerer Intensität (“lábios” und “línguas”) evozieren eben diese Wörter, die neue Sinne einführen, einen effektiver steigernden Aspekt, in den isolierten Substantiven stroboskopartige Beleuchtungen von Handlungsfetzen, die an kubistische und expressionistische Malerei und Filmtechniken erinnern. Potenzial: wessen Fingernägel, wessen und welche Lippen, wessen Zunge? Traum, Realität, Wunsch, Erinnerung? Für einen Augenblick ist die Trennung zwischen Subjekt und Objekt und zwischen Anatomie und Kosmologie aufgehoben: “céus”. Es folgen zwei eingerückte Verse, die die kosmische Erweiterung logisch fortsetzen, indem sie nach den “Himmeln” Erde und Hölle beschwören, allerdings adjektivisch und damit zunächst vom Leser unmittelbar auf “céus” bezogen, dann aber auch auf alle vorausgehenden Substantive.

Es fällt nicht immer leicht, aus so vagem Material ein konkretes Drummond’sches mystisches Weltbild zu rekonstruieren, aber in der literarischen Tradition wird man regelmäßig fündig. Mögliche literarische Referenzen sind in diesem Fall: “unhas”, der *locus classicus* Arnaut Daniels Sextine *Lo ferm voler qu’el cor m’intra* (Riquer 1983: 643-646), wo “ongla” eines der rotierenden Reimwörter ist. Die Präsenz des “miglior fabbro” in der brasilianischen Poetik und Poetologie ist, selbst wenn eine systematische Studie noch aussteht, spätestens mit der intensiven Rezeption Ezra Pounds durch die 56er-Generation gut belegt (Campos 1965: 136). Der vierte Vers eröffnet



natürlich mit “céus” eine Unzahl von Möglichkeiten, von denen vielleicht Murilos *O estrangeiro* aus *A poesia em pânico* zu erwähnen ist, mit dem Himmel als großem, weißblauem Frauenkörper. Als aussichtsreichster Kandidat für “cheiros” und den ganzen Vers 4 bleibt noch Baudelaire zu nennen, der Dichter der exotischen und anderen Düfte, in dessen *Le serpent qui danse* (*Les Fleurs du Mal*, XXVIII) sich die Lücken zwischen “cheiros – vulvas – céus” vollständig schließen: “Sur ta chevelure profonde / Aux âcres parfums [...] mon âme rêveuse apareille / Pour un ciel lointain” (Baudelaire 1954: 104). Der zweite Teil kontrastiert extrem mit dem ersten, da es sich um einen syntaktisch beinahe vollständigen und sinnvoll abgeschlossenen Kommentar zur Ekstase des ersten Teils handelt. Der gesteigerten Expressivität der Evokation folgt eine fast prosaisch nüchterne Ausdrucksweise, die der beschriebenen langen Periode von “abstinência e depressão” entspricht, die in *Acordar, viver* ihre Parallele hat: “e eu quedo inerte sem paixão”.

Der Vers “no espaço ardente de uma hora” ist janusköpfig, insofern er von der Erinnerung der Ekstase überleitet in die *omne animal*-Tristesse der letzten Verse. Dem entspricht die metrische Struktur des Verses, die beide Aspekte symbolisiert: Wie angestrengt durchpulst der jambische Rhythmus in vier schweren Synalöphen dieses *verso frouxo* (Carvalho 1987: 271), bevor er mit den Anapästten des ersten Halbverses und dem Übergang zu den Trochäen im zweiten Halbvers des vorletzten Verses endgültig in Apathie verfällt. Die Depression schlägt sich hier in kunstvollen Verstößen gegen alle Regeln der Kunst nieder: Zunächst das fünfsilbige “intervalada” (Carvalho 1987: 270), das den ersten Halbvers ausfüllt, mit seinen drei monoton gähnenden A’s (Carvalho 1987: 269).<sup>15</sup> Im zweiten Halbvers findet sich eine ohnehin schwerfällige M-Alliteration in Kombination mit dem Diphthong bei dem wenig poetischen “muitos meses”. Zwar handelt es sich rhythmisch um eine durchaus verbreitete trochäische Klausel, doch wirkt diese hier durch kakophone Häufung von s unangenehm (Carvalho 1987: 268), die sich im letzten, durchgängig trochäischen Vers fortsetzt, wobei klobige Konso-

15 Andererseits findet sich bei Carvalho auch ein Schema zur Expressivität des portugiesischen Lautinventars, bei dem er auf den *Tratado de Versificação* der Brasilianer Olavo Bilac und Guimarães Passos zurückgreift, und in dem A (an sich) “alegria, entusiasmo, energia, brilho, luz, graciosidade, impressão de abertura, de extensão, de amplitude” zugeordnet werden (Carvalho 1987: 286).

nantengruppen noch zusätzliche Hässlichkeiten hinzufügen. Die Antiklimax in der erschlafften Syntax, die Harmonie der Halbverse und die betonte Schlussilbe beenden das Gedicht auf einer schweren Note. Und schließlich ist auch die beschriebene Häufung der Verstöße gegen die klassische Poetik so massiv, dass gewissermaßen *ex negativo* eine äußerst enge Verbindung zu einer traditionelleren Poetik entsteht.

Wenn man also versuchen will, dieses Gedicht über seine erotische und menschliche Dimension hinaus als poetologische Äußerung des späten Drummond zu lesen, so sieht man in ihm, den "letzten und größten Modernisten", dem die konkrete Poesie zumindest zeitweise ein sinnliches Vergnügen verschafft, auch wenn er sich ihr nie mit derselben Unbefangenheit nähern konnte wie der ältere Bandeira in seinen *Composições* und *Ponteios*. Daher wirkt auch der Oberteil eher wie eine Skizze für ein noch zu schreibendes Gedicht, die Wörter im Urzustand des Wörterbuchs, syntaktisch ungebunden und im Vollbesitz ihres semantischen Potentials, "terrestres" und "infernais" eingerückt, als sei ihre definitive Position, ja ihre definierende Funktion, noch nicht klar. Nie zuvor war Drummond dem Ziel seiner Suche nach "dem Wort schlechthin" so nahe wie in diesen letzten Gedichten. In *Bundamel bundalis bundacor bundamor* wird dasselbe Kimbundu-Wort poetisch fruchtbar, diesmal in erster Linie als Element eines morphologischen Feuerwerks, das seine Vorläufer in *Vênus* (*Obra poética* 4: 201) und *Declaração de amor* (*Obra poética* 4: 273) hat:

Bundamel bundalis bundacor bundamor  
bundalei bundalor bundanil bundapão  
bunda de mil versões, pluribunda unibunda (*O amor natural*: 39).

Die Wortbildung geschieht – entsprechend der Charakteristik der *línguas bundas* – auf dem Wege von Agglutinierung und Suffigierung, wobei "bunda" einmal Stamm ist, ein andermal als lateinisches Suffix erscheint. Die Komponenten haben für sich genommen häufig einen konkreten Sinn, in Verbindung mit "bunda" entsteht jedoch der Eindruck eines Nonsensgedichts – allerdings eines mit bedeutender sprachmagischer Wirkung, sodass zum Karnevalisierungseffekt noch ein mystisches Element hinzutritt. Fast meint man die Zaubersprüche eines indigenen Fruchtbarkeitskults zu vernehmen, wie der dritte Vers nahezulegen scheint, der sich gleichsam reflexiv auf die Variationen der ersten beiden bezieht und sie formelhaft zusammen-

fasst. Einheit und Vielheit lassen an dieser Stelle bereits einen metaphysischen Hintersinn vermuten, verweist die Formulierung doch auf die Problematik des platonischen Parmenides. In der zweiten Strophe wird jedoch zunächst die mystische Dimension thematisiert:

Bunda maga e plural, bunda além do irreal  
arquibunda selada em pauta de hermetismo (*O amor natural*: 39).

Was zugleich ein sehr gutes Beispiel für die frühe Intuition Garcias wäre: “palavra-puxa-palavra” funktioniert hier “arqui-” > assoziierend: arca > “selada” > “hermetismo”, “arqui-” verweist zwar etymologisch auf griech. *arche*, lautlich jedoch auch auf port. *arca* “Truhe”, mit der Spezialbedeutung “Thora”-Schrein, von wo aus es dann zum Hermetismus nicht mehr so weit ist, wobei in der Form auch auf die bedeutende Strömung der italienischen Moderne angespielt ist. Parallel hierzu nutzt Drummond die geografische Bedeutung von *selada* (etwa bei Euclides da Cunha), die eine sinnlich-irrationale Schwingung in die rigide Lineatur des *Corpus Hermeticum* bringt (*pauta* bedeutet auch “Tabelle”, “Rechnungsbuch”, etc.). Der Hermetismus bildet die Überleitung zur Harmonie der kreisenden Sphären (wiederum mit karnevalistischem Hinter-Sinn: Samba):

e onde  
a global palidez de zonas hiperbóreas  
concentra a música incessante  
do girabundo cósmico (*O amor natural*: 51)

und mithin zur pythagoreischen Lehre:<sup>16</sup>

bunda mais do que bunda  
bunda mutante / renovante  
que ao número acrescenta uma nova harmonia (*O amor natural*: 51).

Auch wenn “bunda” allein nicht die Bedingung von *A palavra* schlechthin erfüllt, nicht im Wörterbuch zu stehen, ist es mit diesem Gedicht, das zunächst nur als delizioses Delirium daherkommt, zu eben jenem Symbol geworden, das die Welt “zusammenfasst und ersetzt” – Dante *Paradiso* XXXIII, v. 142-145 lauten, ins Brasilianische übersetzt, von dem “letzten und größten Modernisten”, in überirdischer Einfachheit:

Bundamor bundamor bundamor bundamor  
(*O amor natural*: 51).

16 Vgl. Arist. *Met.* M 6,1080b 16, in: Kirk/Raven (1990: 251).

In der Häufung der Agglutinationen wird alles im Kosmos an den *gluteus maximus* agglutiniert, der Konkretes und Abstraktes, hohe und niedere Minne zusammenfasst: “Bundamor” ist hierzu die Engführung, die poetische Weltformel.

### Literaturverzeichnis

- Drummond de Andrade, Carlos (1989): *Obra poética*, 8 vols., Lisboa: Europa-América.
- Drummond de Andrade, Carlos (1992): *O amor natural*, Rio de Janeiro: Record.
- Drummond de Andrade, Carlos (1996): *Farewell*, Porto: Campo das Letras.
- Andrade, Mário de (1960): *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo: Americ.
- Barbosa, Rita de Cássia (1987): *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo: Ática.
- Baudelaire, Charles (1954): *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard.
- Brayner, Sonia (1977): *Carlos Drummond de Andrade*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Brasil, Assis (1971): *Carlos Drummond de Andrade*, Rio de Janeiro: Livros do Mundo Inteiro.
- Camilo, Vagner (2001): *Drummond: da Rosa do povo à Rosa das Trevas*, São Paulo: Ateliê Editorial.
- Camões, Luís de (1980): *Lírica completa II*, Lissabon: INCM.
- Campos, Haroldo de (1967): “Drummond, Mestre de Coisas”, in: *Metalinguagem*, Rio de Janeiro: Vozes, S. 39-45.
- Campos, Haroldo de (1965): “A temperatura informacional do texto”, in: Campos, Augusto / Pignatari, Décio / Campos, Haroldo de (1975): *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, São Paulo: Brasiliense, S. 136-148.
- Cançado, José M. (1993): *Os sapatos de Orfeu. Biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Scritta.
- Cândido, Antônio (1970): “Inquietudes na poesia de Carlos Drummond de Andrade”, in: *Vários escritos*, São Paulo: Duas Cidades, S. 93-122.
- Carpeaux, Otto M. (1960): *Livros na mesa. Estudos de crítica*, Rio de Janeiro: Livraria São José.
- Carpeaux, Otto M. (1968): *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, Rio de Janeiro: Tecoprint.
- Carvalho, Amorim de (1987): *Teoria geral da versificação*, 2 vols., Lisboa: Editorial Império.
- Castro, Silvio (1976): *A revolução da palavra*, Petrópolis: Vozes.

- Castro, Silvio (1979): *Teoria e política do Modernismo brasileiro*, Petrópolis: Vozes.
- Castro, Silvio (1999): *História da literatura brasileira* 3, Lisboa: Alfa.
- Cícero, Antonio (2005): “Drummond e a modernidade”, in: *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*, São Paulo: Companhia das Letras, S. 73-93.
- Correia, Marlene de Castro (2002): *Drummond: a magia lúcida*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Ferreira, Maria Lúcia do Pazo (1992): *O erotismo nos poemas inéditos de Carlos Drummond*, Dissertation, Rio de Janeiro: UFRJ.
- Garcia, Othon M. (1955): *Esfinge clara. Palavra-puxa-palavra em Carlos Drummond de Andrade*, Rio de Janeiro: Livraria São José.
- Hölderlin, Friedrich (1961): *Sämtliche Werke*, Hrsg. Friedrich Beissner, Stuttgart: Kohlhammer.
- Horaz (1995): *Q. Horatii flacci opera*, Hrsg. D. R. Shackleton Bailey, Stuttgart: Teubner.
- Houaiss, Antonio (1976): *Drummond mais seis poetas e um problema*, Rio de Janeiro: Imago.
- Kirk, Geoffrey S. / Raven, John E. (1990): *Os filósofos pré-socráticos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lima, Luiz Costa (1968): “O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade”, in: Lima, Luiz Costa: *Lira e Antilira – Mário, Drummond, Cabral*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, S. 133-236.
- Lorca, Federico García (1978): *Obra completa* I. Madrid: Aguilar.
- Martial (1990): *M. Valerii Martialis Epigrammata, post W. Heraeum*, Hrsg. D. R. Shackleton Bailey, Stuttgart: Teubner.
- Martins, Hécio (1968): *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*, Rio de Janeiro: José Olympio.
- Martins, Wilson (1969): *A literatura brasileira VI – O modernismo*, São Paulo: Cultrix.
- Merquior, José G. de (1976): *O Verso universo de Carlos Drummond de Andrade*, Rio de Janeiro: José Olympio.
- Monteiro, Salvador / Kaz, Leonel (1989): *Drummond – frente e verso. Fotobiografia de Carlos Drummond de Andrade*, Rio de Janeiro: Livraria.
- Neto, Geneton Moraes (1994): *O dossiê Drummond*, Rio de Janeiro: Record.
- Pindar (1935): *Pindari carmina cum fragmentis*, Hrsg. Cecil M. Bowra, Oxford: University Press.
- Ramos, Pêrcles E. da Silva (1970): “O Modernismo na poesia”, in: Coutinho, Afrânio: *A literatura no Brasil 5 – O Modernismo*, Rio de Janeiro: Sul Americana, S. 39-202.
- Riquer, Martín de (1983): *Los Trovadores* II, Barcelona: Ariel.
- Sant’Anna, Affonso Romano de (1980): *Carlos Drummond de Andrade: Análise da obra*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Santiago, Silviano (1976): *Carlos Drummond de Andrade*, Petrópolis: Vozes.

- Santiago, Silviano (1996): "Postfácio", in: *CDA: Farewell*, Porto: Campo das Letras, S. 91-112.
- Saraiva, Arnaldo (1967): *Uma pedra no meio do caminho*, Rio de Janeiro: Ed. do Autor.
- Silva, Maximiano de Carvalho e (1989): *Homenagem a Manuel Bandeira 1986-1988*, Rio de Janeiro: Presença.
- Simon, Iumna Maria (1978): *Drummond – uma poética do risco*, São Paulo: Ática.
- Sophokles (1957): *Sophoclis Fabulae*, Hrsg. A. C. Pearson, Oxford: University Press.
- Teles, Gilberto Mendonça (1976): *Drummond – a estilística da repetição*, Rio de Janeiro: José Olympio.
- Teles, Gilberto Mendonça (1985): "A transformação da poesia de Drummond", in: *Estudos de poesia brasileira*, Coimbra: Almedina, S. 189-209.